

Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Band: 23 (1999)

Artikel: Der bewegte Raum: Szenarien einer Zauberoper : Pietro Torris Amadis die Grecia (1724) auf der Münchner Hofbühne

Autor: Zuber, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-868978>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DER BEWEGTE RAUM: SZENARIEN EINER ZAUBEROPER
Pietro Torris *Amadis di Grecia* (1724) auf der Münchner Hofbühne

VON BARBARA ZUBER

Vorbemerkung

Pietro Torris *Amadis di Grecia* ist eine Festoper, in der die ebenso raffinierten wie abgefeimten Künste der Zauberin Melissa auf der Bühne der Münchner Hofoper für Sensationen sorgten, wobei in erster Linie die Tugend des Helden Amadis auf die Probe gestellt werden sollte. 1724 wurde das italienische Libretto von Antonio Perozzo di Perozzi geschrieben und im neuesten italienischen Musikstil des *Dramma per musica* vertont. Ausgestattet und – ganz nach dem Gusto einer barocken Maschinenoper – inszeniert wurde die Oper von den Brüdern Giuseppe und Domenico Valeriani.¹ Dieser Münchner *Amadis*, uraufgeführt zur Entbindung der Kurprinzessin Maria Amalia, die man im Oktober 1724 feierte, war insofern eine Besonderheit im Repertoire der Hofoper, als er sich der Übersetzung und Bearbeitung eines französischen Librettos verdankt, das Antoine Houdar de la Motte für André Cardinal Destouches' Oper *Amadis de Grèce* geschrieben hat. Die Oper war 1699 in der Académie Royal de Musique zu Paris uraufgeführt worden;² 1711 wurde sie wiederaufgenommen und auch als Vorlage zum Libretto von Händels *Amadigi di Gaula* (1715) verwendet.³

Zwei theatrale Antriebe sind für die Szenarien von Torris Oper wie für die barocke Zauberoper überhaupt wesentlich: zum einen das Bestreben, irrationale Kräfte in einer speziellen Bühnensprache erscheinen zu lassen; zum zweiten der Drang nach Verschleierung oder Negation dramatisch kontinuierlicher und damit rationaler Handlung. Im Zentrum steht das „Wunderbare“ in einer durch und durch künstlichen, unnaturalistischen Perspektive, die alle konkreten Phänomene transzendiert. Dabei gewinnt der inszenierte Schauplatzwechsel in dieser wie in anderen Zauberoperen jener Zeit eine ganz eigene innere Plausibilität, die im folgenden am Beispiel des Münchner *Amadis* ergründet werden soll.

¹ Aus Platzgründen mußte der Teil zur künstlerischen Biographie der Valeriani für diese Veröffentlichung leider gestrichen werden. Er erscheint im Laufe des Jahres 2001 unter dem Titel „The ablest Scene painters: Die Bühnenbildner Giuseppe und Domenico Valeriani am Münchner Salvatortheater“ in der Zeitschrift *Musik in Bayern* 60 (2001); im Druck.

² Gedruckte Partitur, Paris: Ballard (*RISM A/I/2*, D 1818).

³ Christina Schulze, *Varianten der Operndramaturgie im frühen 18. Jahrhundert am Beispiel des Amadis-Stoffes*, Diplomarbeit Universität München 1999 (maschr.).

Allerdings ist die Quellenlage zur Inszenierungsgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts in München alles andere als günstig. Wer sich bisher diesem Thema widmen wollte, mußte sich mit einem einzigen erhaltenen Dekorationsentwurf von Nikolaus Gottfried Stuber, mit einer Kerkerszene, begnügen.⁴ Erst jüngste Recherchen, die anlässlich einer Wiederaufführung von Pietro Torris Oper *Amadis di Grecia* Anfang 1998 unternommen wurden,⁵ erbrachten einige Ergebnisse hinsichtlich der beiden Bühnenbildner, der Brüder Giuseppe und Domenico Valeriani. Diese sind jene bisher anonymen „Theateristen auß Italien“, die man laut kurfürstlichem Dekret vom 23.3.1724 zur „enderung des hiesigen Theatri“ – des Salvatortheaters – aus Venedig hatte kommen lassen.⁶ Man weiß zwar nicht mit Sicherheit, wer die Brüder Valeriani 1724 nach München vermittelte. Doch vermutlich geschah dies auf Initiative des Altkastraten Antonio Bernacchi, seit 1720 Mitglied der Münchner Hofoper, vielleicht auch der Sängerin Faustina Bordoni, die in der Uraufführung des Münchner *Amadis* die Melissa sang.⁷ Beide traten damals häufig am Teatro S. Giovanni Grisostomo auf, an jenem Theater, an welchem die Brüder Valeriani seit 1722/1723 arbeiteten.⁸

Schließlich konnte in jüngster Zeit der Mangel an Münchner Bildquellen nach der Durchsicht von zwei entlegenen russischen Veröffentlichungen zu

⁴ München, Staatliche Graphische Sammlung, Halm Maffei IV, 49 + 50, signiert mit „Nicolo Stuber 1747“; vgl. dazu Gertraud Löwenfelder, *Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651–1778*, Diss. phil. masch. München 1955, 83; künftig zit. als: Löwenfelder (1955).

⁵ Es handelt sich um ein Projekt der Bayerischen Theaterakademie und der Münchner Hochschule für Musik und Theater, an welchem auch drei Studenten des Studiengangs Musiktheaterdramaturgie am Theaterwissenschaftlichen Institut der Universität München (im Verbund mit der Bayerischen Theaterakademie) mitarbeiteten.

⁶ „Ihre Ch. Durchl. in Bayern haben zu enderung des hiesigen Theatri zwey Theateristen auß italien enhero komen lassen, denen di foiture mit 40 Dugaten, dan zu Beyschaffung der farben und andern nothwendigkeiten 600 fl. gegen Schein des Laurents [des Maschinenmeisters und Theaterinspektors Pierre Laurent] aus dem Comedihaus sogleich bezallt werden müssen“ (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 p). Vgl. ebenso die Anweisung vom 26.5.1724: „fl. 766 für die 2 aus Italien herberufenen theatristen zu enderung des theatri“ (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA. HR 456/12); Löwenfelder (1955, s. Anm. 4 oben) konnte die beiden „Theateristen“ noch nicht identifizieren (56). – Im übrigen kann die Formulierung „enderung des hiesigen Theatri“ nicht nur Umbau, sondern ganz einfach Wechsel der Dekoration während der Aufführung bedeuten, also damit auch die Anfertigung der Bühnendekorationen. Dies ergibt sich aus dem Kontext eines Münchner Szenariums zu einer nicht aufgeführten Herkules Oper aus dem Jahre 1651, überliefert in einer Abschrift von Johann von Delling und auszugsweise abgedruckt bei Löwenfelder (ebda.), 9 f.

⁷ Die Bordoni debütierte 1723 in München und sang mit Bernacchi in Pietro Torris Zeno-Oper *Griselda*, bevor sie 1724 erneut in München eintraf, um neben Bernacchi (als Amadis) in Torris *Amadis di Grecia* aufzutreten. Zur weiteren Besetzung des *Amadis di Grecia* vgl. das Verzeichnis der „Attori“ im Libretto, München: Johann Lukas Straub, 1724.

⁸ S. Anm. 9 unten.

Giuseppe Valerianis Tätigkeit (1742–1762) am St. Petersburger Hof der Zarin Elisabeth ein wenig ausgeglichen werden.⁹ Auch wenn bisher keine Autopsie der Entwürfe in St. Petersburg vorgenommen werden konnte, so darf vermutet werden, daß zumindest zwei, vielleicht sogar drei Dekorationsentwürfe der Valeriani, die sich heute in der Eremitage und in der Bibliothek des Instituts für Transportwesen zu St. Petersburg befinden, für den Münchner *Amadis* angefertigt wurden. Zwei dieser Entwürfe zeigen Gartendekorationen zum ersten (9.–13. Szene) und dritten Akt (1.–12. Szene) von Torris *Amadis di Grecia*.¹⁰ Sie sind in Winkelperspektive gestaltet, ein eindeutiger Beweis dafür, daß die „Scena per angolo“ nicht erst, wie man bisher vermutete, mit Giovanni Paolo Gasparis Dekorationen für das Cuivilliés-Theater (seit 1753),¹¹ sondern weitaus früher auf der Bühne des Salvatortheaters eingeführt wurde. Das dritte Bild präsentiert in Zentralperspektive (mit leicht verschobener Achse) einen prächtigen Palastsaal.¹² Während einige von Giuseppe Valerianis Dekorationszeichnungen, die dieser für St. Petersburg anfertigte, mit einer Draperie umrahmt sind, ist dieses dritte Bild der einzige bisher bekannte Valeriani-Entwurf mit einem Proszeniumsbogen, der übrigens eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Proszenium des Salvatortheaters – aus der Zeit nach dem Umbau von 1685/86¹³ – wie auch des Teatro S. Angelo in Venedig – aufzeigt.¹⁴ Sollte dieser Entwurf tatsächlich

⁹ Genaueres über die Valeriani und die Quellenlage des Bühnenbildmaterials zur Münchner Uraufführung des *Amadis di Grecia* ist zu finden bei Barbara Zuber, „The ablest Scene painters: Die Bühnenbildner Giuseppe und Domenico Valeriani am Münchner Salvatortheater“, in: *Musik in Bayern* 60 (2001); vgl. Anm. 1.

¹⁰ St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv.-Nr. 6280 u. 6278. Vgl. dazu die Abb. 21 u. 28 bei M. S. Konopleva, *Teatral'nyi zivopisec Dzuzeppa Valeriani. Materialy k biografii i istorii tvorcestva*, Leningrad 1948, dazu auch 13. u. 17; künftig zit. als: Konopleva (1948). – Auf den ersten beiden Entwürfen wird ein- und derselbe Palast von verschiedenen Seiten und in verschiedener Umgebung eines Parks gezeigt, wobei das erste Blatt neben dem Palast sowie im Vordergrund, d.h. auf den Seitenkulissen, Laubgänge präsentiert. Zu beiden Seiten stehen vor den „pergolati“ musizierende Satyre auf Sockeln (s. Abb. 1). Das zweite Blatt zeigt neben dem Palast eine Freitreppe, die zu einer erhöhten Terrasse mit einer Balustrade und Blumenkübeln hinaufführt. Vor den beiden Wasserkaskaden befinden sich Bassins (s. Abb. 2).

¹¹ Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 70.

¹² St. Petersburg, Bibliothek des Instituts für Transportwesens; vgl. dazu die Abb. 33 im Anhang bei Konopleva (1948; s. Anm. 10 oben) u. 50, Anm. 50.

¹³ Der Innenumbau des Opernhauses, in hochbarocker Weise mit einer Prachtmittelloge und einem erweiterten Proszenium gestaltet, erfolgte durch den venezianischen Architekten Gasparo Mauro. Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 54 ff.

¹⁴ Vgl. dazu das Proszenium im Libretto der Oper *La gloria trionfante d'Amore* von Falier (1712), abgebildet bei Franco Mancini, Maria Teresa Muraro u. Elena Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Bd. 2., Venedig 1996, 17. Siehe außerdem das Proszenium und die Dekorationsentwürfe zu Agostino Steffanis Oper *Servio Tullio*, die Michael Wenig nach Entwürfen der Brüder Gasparo und Domenico Mauro auf Stichen im italienischen Libretto festgehalten hat. (München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Bav. 2165, VI, 2); Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 54 ff.

für München entstanden sein (wenn, dann vermutlich für die *Scena ultima* von *Torris Oper*), dann müßte das Proszenium der Salvatorbühne nach 1685/86 noch einmal umgestaltet worden sein.¹⁵

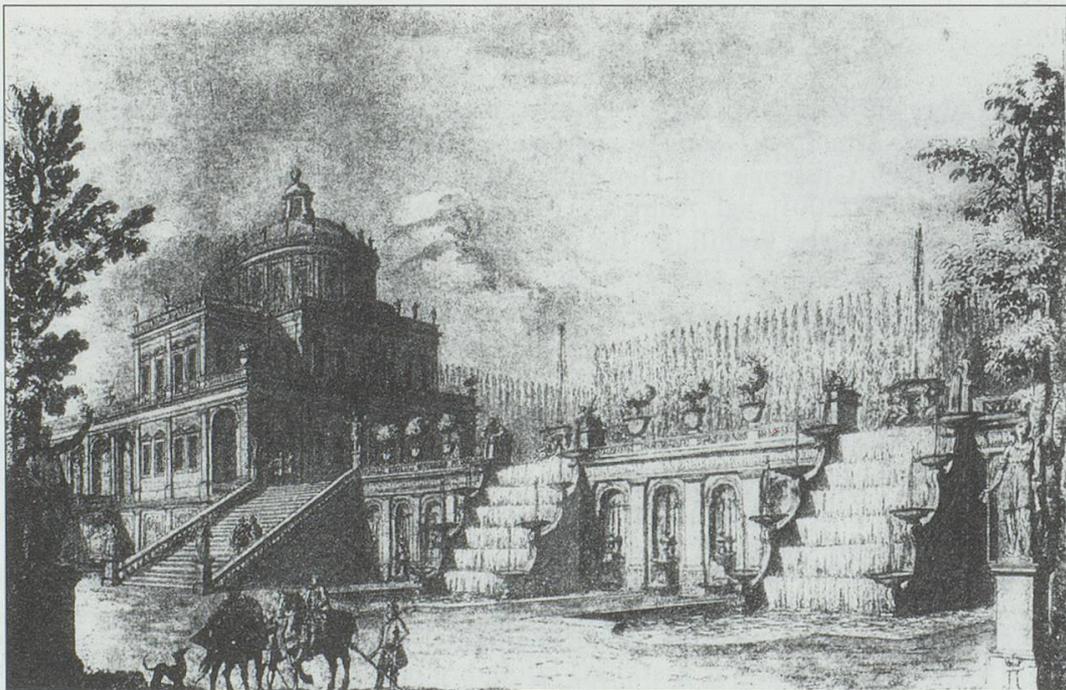
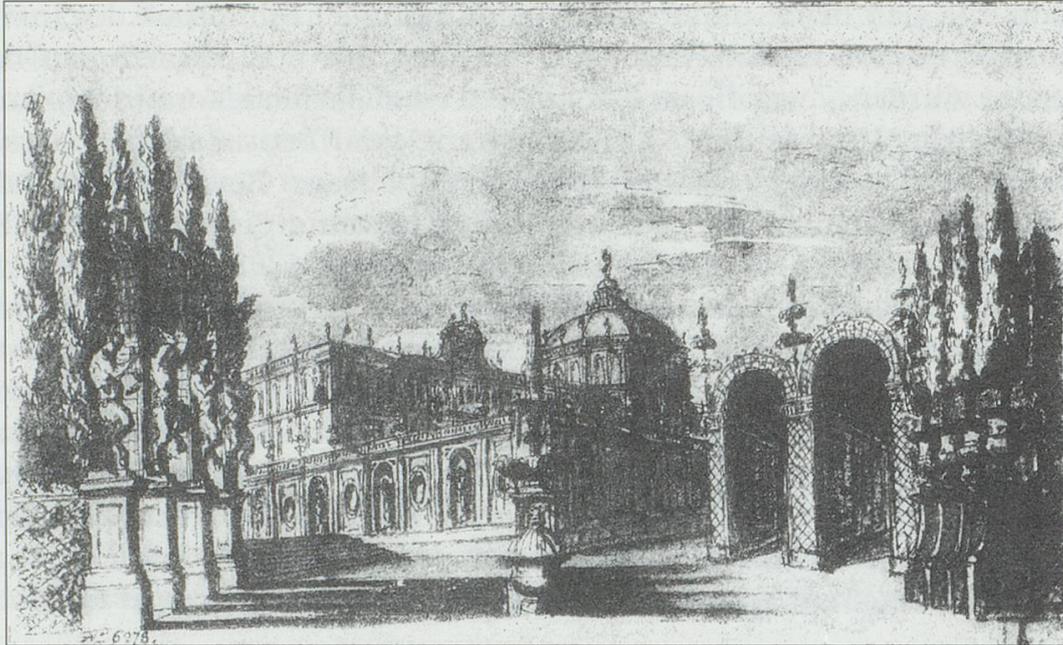


Abb. 1 und Abb. 2: Zwei vermutlich von den Brüdern Valeriani angefertigte Entwürfe zum ersten (9.–13. Szene) und dritten Akt (1.–12. Szene) von *Torris Amadis di Grecia*.

¹⁵ Löwenfelder (ebda., 56) vermutet, daß dies 1724 geschehen sei, glaubt aber, daß man nur das Logenhaus bis zum Proszenium erweitert habe.

Neue Wege, alte Bahnen: Münchner Opernverhältnisse

Die Frage, inwieweit Beziehungen zwischen Operndramaturgie, Stoffbehandlung und Szenographie tatsächlich eruiert werden können, ist mit äußerster Vorsicht zu behandeln, will man Bildmaterial und Nebentext, speziell die Beschreibung des Bühnenbildes und der Maschinenflüge sowie die Wahl aus den typischen Szenarien und Schauplätzen jener Zeit untersuchen. „Die Bewegung, die Abwechslung,“ heißt es in einer neueren Studie über den Bühnenbildner und Architekten Alessandro Galli-Bibiena, „die Überraschung, das bildhafte Anschauen der barocken Opernbühne verlangt ... weit mehr als schöne Bilder. Aus der Flüchtigkeit der Entwürfe kann das Bedürfnis nach der Einsicht in das ‚Gesamtkunstwerk‘ Theater nur partiell gestillt werden.“¹⁶ Freilich wird es auch künftig notwendig sein, den stilistischen und formalen Elementen von Dekorationsentwürfen besondere kunstwissenschaftliche Aufmerksamkeit zu schenken, zumal wir immer noch mit einer großen Zahl von Entwürfen aus dem frühen und mittleren 18. Jahrhundert konfrontiert sind, die weder einem Bühnenbildner noch bestimmten Opern oder gar Inszenierungen eindeutig zugeschrieben werden können. Doch wird dabei bisweilen die Tatsache übersehen, daß erst die Beziehungen zwischen Dramaturgie, Aufführung und Ausstattung – nicht zu vergessen ist auch der Stand der Bühnentechnik und Kulissensysteme – den Stil einer (musik-)theatralen Inszenierungspraxis ausmachen. Bezieht man den Entwurf und die Anfertigung eines Bühnenbildes auf den gesamten Produktionsprozeß Musiktheater, dann wird klar, daß sich das Dekorationswesen nie in einem bildästhetischen Vakuum befunden hat, sondern daß es auch durch die Vernetzung mit theaterpraktischen, produktionsästhetischen und dramaturgischen Konditionen bestimmt ist. Daher soll jetzt ein Blick auf den allgemeinen Zustand der Münchner Hofoper zu jener Zeit geworfen werden.

In der Zeit, als Pietro Torris 1724 entstandene Oper *Amadis di Grecia* uraufgeführt wurde, hatte sich in der Münchner Hofoper eine Neuorientierung vollzogen. Nach dem Frieden von Rastatt im Jahre 1714, der das französische Exil von Kurfürst Max Emanuel beendete, war man darum bemüht, das Repertoire zu modernisieren und die Libretti dem neuesten, an italienischen Opernhäusern üblichen Standard anzugleichen. Schon vor dem Regierungswechsel im Jahr 1726, als Karl Albrecht die Regierungsgeschäfte übernahm, ist das Bestreben zu erkennen, den Musiktheaterbetrieb umzuorganisieren. Neben der musikalischen Einstudierung und Aufführung, die schon immer in professionellen Händen gelegen hatte, wurden nun wichtige Bereiche, speziell die Bühnen-

¹⁶ Alexandra Glanz, *Alessandro Galli-Bibiena (1686–1748), Inventore delle Scene und Premier Architecteur am kurpfälzischen Hof in Mannheim. Ein Beitrag zur Bibiena-Forschung*, bearbeitet von Harald Zielske, Berlin 1991, 78 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte 69).

bzw. Maschinenteknik sowie die Verwaltung der Theater- und Hofmusikets, allein verantwortlichen Personen und Hofbeamten übertragen. So wurde 1722 durch den Grafen von Lodron als „TheatralDirektor“¹⁷ zum ersten Mal ein Maschinenmeister und Theaterinspekteur, also ein Bühnentechniker und Inspizient, eingestellt. Es war der ehemalige Schauspieler Pierre Laurent, dessen Posten bis 1749 auf Mitglieder seiner Familie überging.¹⁸ Außerdem wurde im September 1724 verfügt, neben dem Salvatortheater einen „Dekorationsstadl“¹⁹ einzurichten, in dem alle Bühnenausstattungen bis zu ihrer Wiederverwendung deponiert werden konnten.²⁰ Gleichzeitig war mit dem dauerhaften Engagement von Nikolaus Gottfried Stuber, der von 1722 bis 1747 in der Regel jährlich eine bis zwei, ein Mal auch vier Opern ausstattete, jedoch erst mit Wirkung vom 1. Juli 1738 ein festes Jahresgehalt von 600 fl. bezog, eine finanziell befriedigende Lösung gefunden worden,²¹ bevor 1749 der italienische Theaterarchitekt und Szenograph Giovanni Paolo Gaspari an die Hofoper engagiert wurde.

All diese Bemühungen, den Produktionsprozeß Musiktheater effizienter zu organisieren, führten schließlich 1728 unter der Regierung von Karl Albrecht zu der Absicht, die Hofoper von einem reinen Subventionsunternehmen auf einen kommerziellen Betrieb nach italienischem Muster umzustellen; es galt vor allem, eine finanzielle Dauerkrise – bei einer staatlichen Schuldenlast von

¹⁷ Vgl. dazu Franz Michael Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München, nach archivalischen Quellen bearbeitet. Erster Theil: Die italiänische Oper von 1654–1787*, Freising 1865, 111, künftig zit. als: Rudhart (1865). Vor Lodron waren als Intendanten tätig: 1689–91 der Tänzer Sigmund de Cabo Marquis de S. Maurice, engagiert als „Intendant des spectacles“ und nach dem Exil Hofrat Ascanio von Triva.

¹⁸ Vgl. dazu das Dekret vom 15.2.1722, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Fürstensachen 772 p.; Löwenfelder (1955; s. Anm. 4) oben, 74.

¹⁹ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA. HR 456/12, vom 10.9.1724: „fl. 100. zu uerförttigung des Stadl beim Opera hauß.“ Es ist jedoch unwahrscheinlich, daß die Valeriani, jene „zwey Theatristen,“ wie Löwenfelder noch vermutete (1955; s. Anm. 1, 56), als Architekten das Salvatortheater umgebaut und den Dekorationsstadl errichtet haben.

²⁰ Daß man daran dachte, Dekorationen als Standkulissen zu benutzen oder auch umzuarbeiten, ist einem Inventar der Bühnendekorationen zu entnehmen, das sich in den Hofakten aus dem Jahr 1746 befindet, aber wahrscheinlich älteren Datums ist, da es bereits in dem Bewilligungsdekret für Stubers Gehalt erwähnt wird (s. Anm. 20 unten). In diesem Inventar sind Dekorationen verzeichnet, die bereits in den 20er und 30er Jahren angefertigt wurden, so z. B. die Dekoration Nr. 10: „aquadatty 8 latten [= laterali, also Kulissen] sambt den schluss“ [= Hintergrundprospekt], wahrscheinlich für Torris Metastasio-Oper *Catone in Utica* (3. Akt, 5. Szene; UA 1737) oder für seine Oper *L'Epaminonda* (1. Akt, 6. Szene; UA 1727). Das Inventar befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv, GHA. 1712/P 6a; abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 80–81.

²¹ Vgl. das Bewilligungsdekret vom 9.6.1739 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, KA.HR 473/894), das Stuber zu folgenden Leistungen verpflichtete, nämlich „alle Jahr ein ganz Neue Decoration zu mallen und aufs Theatrum zuställen, auch die vorhandtene und nachkommene Decoration, gemesse aufgerichte Inventarjum, in brauchbaren stand zu erhalten, nitweniger bey allen operen, das Scenarium einrichten und Esequiern hellfen.“ Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), 78 u. Anhang, 8 f u. 10.

26, 8 Millionen Gulden im Jahr 1727 – ein wenig zu mildern. Man dachte daran, für die Dauer von fünf Jahren einen Impresario einzustellen, der bereit wäre, das gesamte finanzielle Risiko zu übernehmen. Hätte der angeheuerte Impresario, ein Michele Sörgo²² aus Italien, nicht plötzlich Hals über Kopf die Stadt verlassen und aus welchen Gründen auch immer das Weite gesucht, dann wäre dem Münchner Hof mit der Vermietung des Salvatortheaters für jährlich 40.000 fl. kein schlechtes Geschäft gelungen.²³

Konnte sich in München die italienische Librettoreform erst nach dem Exil des Hofes durchsetzen,²⁴ so veränderte sich der Inszenierungsstil der barocken Maschinenoper nur zögerlich und eher schrittweise, obwohl Pietro Torri seit 1719 auch Libretti von Apostolo Zeno vertonte,²⁵ Textbücher, die weitaus weniger Verwandlungen und so gut wie keine Maschinenflüge verlangten. Gleichzeitig öffnete sich Torri, der in seinen früheren Bühnenwerken einen durchaus eigenständigen französischen Stil in der Nachfolge Jean Baptiste Lullys bevorzugt hatte, seit 1719 den neuen musikalischen Einflüssen der neapolitanischen Oper. Allerdings fiel es ihm etwas schwer, alle Errungenschaften des französischen Operntypus' aufzugeben. In seinen Festopern der Nach-Exilzeit bevorzugte er, wenn auch in reduzierter Form, noch Prologe (wie in *Adelaide*, 1722) oder prologartige Anfangsszenen mit Chören und Ballett. Überhaupt neigte er dazu, Aktschlüsse in der Art eines Divertissements zu gestalten,

²² Vgl. dazu das Aktenstück des Vertrags, ausgefertigt in italienischer und deutscher Sprache, zit. bei Rudhart (1865; s. Anm. 17 oben), 116 ff.

²³ Der Vertrag, den die kurfürstliche Hofkammer mit dem Italiener Michele Sörgo abzuschließen gedachte, sah im übrigen vor, daß dieser pro Jahr für die Aufführung von zwei Opern inklusive Besetzung sorgen und dabei die Gagen für gastierende Musiker und Sänger wie auch alle laufenden Kosten des Theaterbetriebs bestreiten sollte. Als Gegenleistung erlaubte ihm der Hof den privaten Verkauf aller Eintrittskarten sowie denjenigen von Früchten im Theater (gegen Entrichtung der Zollgebühren). Für dieses Privileg mußte sich Sörgo verpflichten, aus seinen Einnahmen jährlich insgesamt 40.000 rheinische Gulden als Theatermiete an das Hofzahlamt abzuführen, zahlbar in vierteljährlichen Raten, mit welchen man die Kosten der gesamten Hofmusik wie auch der „französischen Jägerei“ decken wollte. Vgl. Rudhart (1965; s. Anm. 16 oben), 117.

²⁴ Karl Albrecht, ein begeisterter Anhänger der italienischen Oper, leitete – wie Graf Maximilian von Preysing in seinem Tagebuch berichtete – 1719 und 1720 die Proben zu den Torri-Opern *Merope*, *Eumene* und *Lucio Vero*. Schon vor dem Regierungswechsel spielte er eine wesentliche Rolle in der Entwicklung eines neuen italienischen Opernrepertoires. Man darf also vermuten, daß die Wahl der Zeno-Libretti von ihm angeregt wurde. – Das Preysing-Tagebuch befindet sich in der Bayerischen Staatsbibliothek (Sign.: cgm 5456). Zu Karl Albrecht vgl. Robert Münster, „Karl Albrecht und die Musik“, in: *Karl VII. Der zweite Wittelsbacher auf dem Kaiserthron*, mit Beiträgen von Peter C. Hartmann u.a., München 1982, 44 ff.

²⁵ Zeno-Libretti dominierten nur vorübergehend den Spielplan. Nach einer Reihe von Opern, deren Libretti u.a. Domenico Lalli schrieb, tauchten seit 1735 die ersten Metastasio-Opern auf, so etwa 1736 Pietro Torris *Catone in Utica* und Giovanni Pelis *La clemenza di Tito*. Bis zum Jahr 1742, als man wieder einmal die Münchner Oper wegen eines Krieges, diesmal für fünf Jahre, schließen mußte, folgten noch sieben weitere Metastasio-Opern.

so z. B. in *L'Epaminonda* (1727) und noch ausgeprägter in der Oper *Amadis di Grecia*, die mit einer prologartigen Szene beginnt und nicht nur am Ende des 2. und 3. Aktes, sondern auch in den ersten beiden Akten mit Chor- und Ballettszenen aufwartet.

Noch 1727 überraschte Torris *L'Epaminonda* das Festpublikum, das im Theater die Geburt des kurfürstlichen Thronfolgers feierte, mit einer spektakulären Maschinenaktion zu Beginn der Oper. Vom Priesterchor begleitet, schwebte während des Aufmarschs eines Soldatenballetts auf dem Platz vor Thebens „Tempio della Libertà“ ein „Genio della Bavaria“ auf einer Wolke samt Palast – dem Wohnsitz der Isar – auf die Bühne, um „l'Augusta AMALIA, / Del Bavaro Monarca inclita Sposa“ zu preisen.²⁶ Dann tauchte aus der Versenkung die allegorische Figur „Amor de Vassali“ auf, um erst im Solo, dann im Duett mit dem bayerischen Genius die „gran Madre“ zu feiern.²⁷ Die Melange war perfekt: Ein Prolog zur Ehre Bayerns nach französischem Rezept, untermischt mit italienischer Musik, ausgestattet von Vater und Sohn Stuber, die das Bühnenbild – gemäß den damals angesagten Sparmaßnahmen – nicht nur mit neuen, sondern auch mit alten, ausgebesserten Dekorationen gestalteten.²⁸

Solche aufwendigen Aktionen waren auch insofern ungewöhnlich, als die Münchner Bühnenräumlichen Verhältnisse, unter denen 1724 die Brüder Valeriani im Salvatortheater zu arbeiten hatten, recht bescheiden waren, weitaus bescheidener als etwa jene am Teatro S. Giovanni Grisostomo in Venedig, an welchem die Valeriani damals engagiert waren. Doch kannten die Valeriani auch einfachere Bedingungen, war doch die Bühne des Teatro S. Angelo, das sie 1723 endgültig verließen, mit ihren Gleitschienen für fünf Kulissenwagen durchaus mit der Münchner Bühne zu vergleichen. Auch die Maße stimmen ungefähr überein, soweit ich diese mittels der Aufzeichnungen von Nicodemus Tessin,²⁹ eines Grundrisses des Teatro S. Angelo aus der Mitte des 18. Jahrhunderts³⁰ und einer Auswertung der Literatur zur Baugeschichte des Sal-

²⁶ Librettodruck, München: Giovanni Giacomo Stötter, 1727, 13.

²⁷ Ebd., 15.

²⁸ Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR 473/894; abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben), Anhang, 8.

²⁹ Tessin d. J. war ein schwedischer Architekt, der 1687/88 auf einer Italienreise die venezianischen Theater besucht und deren Bau und Bühnentechnik in seinen deutschsprachigen Tagebüchern ausführlich beschrieben hatte. Auszüge seiner Tagebücher wurden zum ersten Mal veröffentlicht von Osvald Sirén, *Nicodemus Tessin d. J.:s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914; Auszüge auch bei Per Bjurström, „Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J. Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte*, Heft 21, Berlin 1966, 17 ff., über das Teatro S. Angelo, 25 f.

³⁰ Vgl. dazu Franco Mancini, Maria Teresa Muraro u. Elena Povoledo, *I teatri del Veneto. Venezia e il suo territorio imprese private e teatri sociali*, Bd. 2., Venedig 1996, 44; dort eine Abbildung des Grundrisses und Angabe der Maße aus dem Jahr 1765, angefertigt von Francesco Bognolo.

vatortheaters annäherungsweise ermitteln konnte:³¹ Wie die Bühne des S. Angelo hatte jene des Salvatortheaters ein etwa 15 m breites Proszenium und eine Tiefe von ca. 10 Metern, wobei man in München seit dem 17. Jahrhundert bis zum Hintergrundprospekt acht,³² im Teatro S. Angelo fünf Kulissenpaare stellen konnte. Trotz der geringen Bühnentiefe waren die Münchner durchaus in der Lage, aufwendige Verwandlungen und Maschinenaktionen durchzuführen, wie schon die Szenenanweisungen im Libretto und in den Quellenmaterialien zur Aufführung von Agostino Steffanis *Niobe, regina di Thebe* (1688) beweisen.³³

Nach den Forschungen von Gertraud Löwenfelder war die Bühne des Salvatortheaters mit einer Versenkungsmöglichkeit auf der Vorderbühne und einem horizontal verlaufenden „hinteren Graben“ für Schiffe, Meeresungeheuer und dergleichen ausgestattet, wie ihn Joseph Furttentbach konzipiert hatte.³⁴ Auch gab es eine Obermaschinerie für die Macchina, die im hinteren oder mittleren Bühnengrund meist in Gestalt von umwölkten Gloriolen eingesetzt wurde. Womöglich existierte noch ein zweiter, kleinerer Flugapparat, den man wie in der Aufführung von Torris *Amadis di Grecia* aus der zweiten Kulissengasse herausfahren konnte.

Von Zauberhand bewegt: Bühnentechnik und Bilddramaturgie in „Amadis di Grecia“

Hat auf der barocken Kulissen- und Verwandlungsbühne alles neu Erscheinende immer schon den Charakter eines magisch Evozierten, so steigert sich dieses Prinzip innerhalb der Zauberoper. Von der Wucht plötzlich auftauchender

³¹ Um 1780 betrug nach Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) die Bühnenmaße im Salvatortheater 9,57 Meter in der Breite der Bühnenöffnung und 10,15 Meter in der Bühnentiefe (19).

³² Dies ergibt sich aus einer Auflistung der Dekorationen (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, HR 92/58), angefertigt von dem Hofmaler Johann Anton Gumpp für Giuseppe Antonio Bernabeis Oper *L'Ermione*, die im Juli 1680 anlässlich des Regierungsantritts von Kurfürst Max Emanuel aufgeführt wurde. Die Aufstellung ist abgedruckt bei Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) 30; vgl. dazu auch den Anhang, 5. – Löwenfelder vermutet anhand der Dekorationsentwürfe zu Steffanis *Servio Tullio* (1686), daß die Brüder Mauro die ganze Bühne umgebaut und die acht engstehenden Kulissengassen aus der Zeit Francesco Santurinis durch fünf breitere ersetzt hätten (58). Dies heißt jedoch nicht, daß man künftig auf die Installation von acht Kulissenpaaren verzichtet habe. So verzeichnet das alte Dekorationen-Inventar (unter den Hofakten aus dem Jahr 1746) unter Nr. 16 folgende Dekorationsteile: „das rotte anfftheater mit 16 latteral [= laterali, also Kulissen] ohne schlus [= Hintergrundprospekt].“ Vgl. dazu Bayerisches Hauptstaatsarchiv, GHA. 1712/P 6a; Abdruck des Inventars bei Löwenfelder (1955, s. Anm. 4 oben), 80–81.

³³ Dies ist wohl die aufwendigste barocke Maschinenoper, die in München in Szene gesetzt wurde. Vgl. die Szenenanweisungen im deutschsprachigen Libretto (Bayerische Staatsbibliothek, StB.4 Bav. 2165, VI,14).

³⁴ Dieser existierte nach Löwenfelder (1955; s. Anm. 4 oben) seit 1661 (32). Zum sogenannten „hinteren Graben“ (3,60 m breit), an welchem sich die Hinterbühne anschloß, vgl. auch Furttentbachs Schrift *Architectura recreationes*, Augsburg 1640, 59 f.

Schreckens- oder lockender, verführerischer Scheinbilder ergriffen, sind die handelnden Figuren bald Opfer solcher Verwandlungen, die ihrerseits von technischem Räderwerk, Seilzügen und den Gesetzen der Mechanik abhängen. Doch der begrenzte Bühnenraum ist und bleibt Illusion, eine Welt des Scheins, die nicht mit dem Sein, dem Wirklichen identisch ist. Und die perfektteste Illusion, die das *Dramma per musica* einem höfischen Publikum zu bieten hat, strahlt von Bildern aus, mit denen die Ausübung fürstlicher Macht und Repräsentation verschönert und idealisiert werden soll.

So beginnt die Oper *Amadis di Grecia*, die nach des Amadis siegreichem Feldzug gegen Asprando, König von Theben, anhebt, mit einer prologartigen ersten Szene, ausgestattet mit dem typischen Bild eines „*loco magnifico*,“ der zentralperspektivisch gestaltet ist.³⁵ Die Kulissen der Kolonnaden, Statuen und Lorbeerbäume sowie der Hintergrundprospekt, der ein Amphitheater und eine von Säulen flankierte Pyramide darstellt – ein Verweis auf Theben, den Schauplatz der Handlung – präsentieren ein antikisierendes Bild, den geeigneten Ort für Herrscherlob und die Idealisierung des Helden Amadis. Dieses Bühnenbild erhält ein Pendant in der „*scena ultima*“ der Oper, mit welcher die Stilisierung des Amadis zur heroischen Gestalt ihren Höhepunkt erreicht. Gleichsam als Belohnung für seinen tugendhaften Widerstand gegen die Verführungs- und Marterkünste der Zauberin verwandelt ihr Gegenspieler Ismedoro die Zauberhöhle nach Melissas Selbstmord – und zwar auf offener Bühne – in einen prächtig erleuchteten Saal.³⁶ Und mit dem „*orrido loco per gl'incanti*,“³⁷ der den Tiefpunkt von Amadis' Geschick in den Fängen Melissas anzeigt (III, 14), verschwinden auch mit einem Schlag all die unlösbaren Verkettungen von Intrigen und Raserei, die Melissa Amadis und Nicea, dem unglückseligen Arsace und ihrem Ex-Verlobten Asprando zumutete.

Der Befreiungsakt vollzieht sich im fliegenden Bildwechsel, durch das Wunder der Kulissenbühne und ihrer Technik, wie überhaupt alle Magie sich durch Maschinenkünste und plötzliche Verwandlungsakte darstellt. Zauberei, auf dem Theater der reformierten Zeno- und Metastasio-Oper moralisch verworfen, bleibt eine sehr reizvolle, verlockende Sache. Sie wird jedoch noch nicht romantisch verklärt, sondern erst einmal mechanisiert, damit die Täuschung

³⁵ „*Loco Magnifico eretto alla Gloria d'Amadis di Grecia, Dalle parti un lungo Viale di lauri, si vede una colonnata ornata di statue di marmo bianco sopra piedistalli avanti le dette Colonne, e negl'Intervalli vi sono le statue d'oro poste sopra piedistalli. Nel mezzo vi è un Anfiteatro parimente abbellito di statue, sopra il quale si inalza una Piramide dentro quattro Colonne.*“ Vgl. die „*Mutationi di Scene*“ im Libretto (1724; s. Anm. 7 oben), fol. 5 r.

³⁶ „*L'orrido Loco si cangia in una sala Magnifica illuminata; Dalle parti vi sarà un sedile elevate con due sedie, Il tutto viene concertato dall'arte d'Ismedoro, il quale viene accompagnato da molti Popoli, i quali vengono sotto forme diverse Guerrieri, Con Bandiere, Corone, Tròfei, & altro; Tutti Popoli dove Amadis hà sostenuto la gloria di essi! Precederà una grata sinfonia.*“ Ebd., 60.

³⁷ Ebd., 54.

gelingen, während die Illusion in den Rang eines jederzeit auf Technik zurückzuführenden „Wunderbaren“ erhoben wird. So sieht sich Amadis, der sich des Nachts aus Melissas Schloß und durch den Park davonschleichen will, um die verschwundene Geliebte Nicea zu suchen, plötzlich einem magisch erleuchteten Labyrinth von „pergolati“ konfrontiert, einem verführerischen Zaubergarten mit undurchschaubaren Laubengängen, Blumen, Brunnen und musizierenden Satyren (I, 12).³⁸ Mit vielstimmigem Gesang, tanzenden Amoretten, Nymphen und Naturgöttern und mit dem Liebesrausch der Kreatur lockt Melissa, die den nächtlichen Palastgarten – einen klassischen „locus amoenus“ – versperrt und in einen verschwiegenen Lustort verwandelt.

Noch deutlicher sind die Überraschungen der Bildfolgen, die durch den zweiten Akt führen. Wenn dort zu Beginn Omiro, der Hauptmann von Melissas Leibwache, Nicea vor Amadis verstecken soll, dann führt ihn der Weg in eine felsige Einöde mit einer Höhle (II, 1): „Rocca alpestre che forma una grotta.“ Diese ortlose, verlassene Gegend, in der nichts wächst, kein Baum und kein Strauch, ist keine Naturszenerie. Ihre Ortlosigkeit signalisiert eine Ausgrenzung aus dem Bezirk prächtiger absolutistischer Nobilität und gesicherter Herrschaft, wie sie noch die Bilder des ersten Aktes zeigten. Im Zauberkreis der Steinlandschaft, die als Typus schon in den italienischen Intermedien des 16. und in den Opern des 17. Jahrhunderts auftaucht, herrscht das nicht Geheure. Schritt für Schritt, in der vierten, danach in der achten Szene, schält sich mit den Dekorationswechseln auf offener Bühne eine Enthüllungsszenerie heraus, zu deuten als ein Zeichen des Vordringens zu einem Kern, zur geliebten, gefangenen Nicea. Zunächst öffnet sich bei Ismedoros Auftritt der Hintergrund der Höhle. Man sieht einen brennenden Balkon, der den Zugang zu Niceas Gefängnis verhindert (4. Szene).³⁹ „Hier sieht man einer tyrannischen Liebe, gewissermaßen einer grausamen Unterwelt höllisches Feuer aufleuchten,“⁴⁰ sagt Melissas Gegenspieler. Doch gelingt der Entzauberungsakt erst nach einer heroischen Anstrengung und Auseinandersetzung zwischen Amadis und dem Konkurrenten Arsace, der Nicea ebenfalls begehrt. Erst wenn Amadis, ungerührt von Arsaces Attacken, durch die Flammen schreitet, bricht er den Bann, den Melissa auf Nicea legte. Und so fällt in der achten Szene eine weitere

³⁸ „La Notte si disippa, ed il Teatro si Cangia in una specie di Labirinto illuminato per una Magica chiarezza. Per tutte le parti si vedono Prospettive aperte, che formano i Pergolati ornati di Fontane, e di fiori vivi. Ogni Pergolato esce da un Vaso d'oro, posto sopra un piedistallo di Marmo. A la Testa d'ogn' Angolo di dette Prospettive, vi sarà un Termine d'oro, donde la parte superiore mostra un Satiro vivo, sonando ciascheduno di essi differenti istrumenti, e con il loro armonioso attirano da tutte le parti Truppe d'Amori, di Dei, di Ninfe de Giardini, e de Boschi, ballando, e sonando tentano di sedurre il Core d'Amadis.“ Siehe Abb. 1: Palastgarten mit Laubengängen und musizierenden Satyren.

³⁹ „All'arrivo d'Ismedoro il Fondo della Grotta s'apre, è si vede un Poggiolo tutto ardente, che diffende L'entrata alle stanze di Nicea, sopra il detto Poggiolo v'è un Arco con una Inscrizione.“ Ebd., 20.

⁴⁰ „Qui d'un amor tiranno / Quasi d'Averno fiero / Si vede ascintillar il foco altero.“ Ebd.

Hülle. Während eines heftigen Gewitters, untermalt von Donnergetöse und tremolierender Streichermusik, werden Höhle und Balkon zerstört. Dahinter erscheint Nicea auf einem Thron, umgeben von Rittern und Prinzessinnen verschiedener Nationen, die alle von Melissa verzaubert worden sind.⁴¹ Felsenlandschaft und Feuer weichen einem königlichen Schauplatz. Amadis hat Nicea gefunden.

Mit diesen Verwandlungen, deren Wirkung durch Maschinenflüge noch gesteigert wird, ja, mit allen Einzelheiten der Bildfolgen hat die Phantasie des Zuschauers eine weite Strecke in die Tiefe des Bühnenraums zurückzulegen. Wenn sich die Bilder nach und nach entblättern, schwindet nicht nur ein Raum, an dessen Stelle ein anderer tritt – als ob sich ein Anschauungsobjekt mit einem zweiten verschmelze. Mit der sukzessiven Enthüllung des Verborgenen gerät auch der Felsenraum, Ausdruck des Leblosen, überraschend in Bewegung. Er wechselt in die Sphäre des Bedrohlichen, des Unheimlichen und auch des kurzen Glücks. Stets von neuem muß die Wahrnehmung die unvermuteten Bildwechsel in einem Raumganzen organisieren, bis plötzlich Melissa mit ihrem Drachenwagen herniederfährt, ihre Dämonen Nicea ergreifen und sie durch die Lüfte entführen.⁴² Konsequent mündet die Steigerung von Bild zu Bild in einer furiosen Arie der vor Zorn und Eifersucht rasenden Zauberin.⁴³ So enthüllt die Szenerie, die sich nach und nach aus der toten Felsenlandschaft herauschält, auch den Kern von Melissas wahrem Wesen.

Im Gegensatz dazu ist die Bildfolge in der zweiten Hälfte des zweiten Aktes (ab II, 10) nach dem Prinzip der kontrastierenden Steigerung gestaltet. Der Zuschauer sieht Amadis plötzlich auf wundersame Weise in ein einsames Tal mit Bäumen und Bächen versetzt.⁴⁴ In Bezug auf die Handlung scheint dieser Schauplatz völlig willkürlich gewählt, zumal sich dort nicht nur Melissa, sondern auch ihr Hauptmann Omiro sowie der verlassene Verlobte, der von Amadis besiegte Asprando einfinden (II, 11–13). Doch ist die Frage, von welchen Motiven Omiro und Asprando in diese einsame Gegend getrieben werden, ziemlich irrelevant, geht es in dieser Etappe doch vorwiegend darum, die Einsamkeit des Schauplatzes zu nutzen, um eine immer bedrohlicher werdende Situation herbeizuführen. Denn verrucht ist auch dies liebliche Tal. Die einsame arkadische Landschaft – technisch einfach auf kurzer Bühne zu gestalten

⁴¹ „La Grotta ed il Poggiolo ardente si distrugge allo strepito de Tuoni, e lascia vedere Nicea, la quale Comparisce sotto un regio Trono, in mezzo de Cavalieri, e Principesse di diverse Nationi che erano state incantate nel Medemo Palazzo, e la Scena rappresenta un Regio Anfiteatro.“ Ebd., 24 f.

⁴² 2. Akt, Ende der 8. u. Beginn der 9. Szene: „La Sinfonia si cangia in strepito e viene Melissa in un Carro per aria, guida da due Draghi.“ Ebd., 26 f. – Siehe auch die Szenenanweisung in II, 9: „Fuggendo viene presa [Nicea] da demoni e portata per l'aria, e il seguito parte.“ (27).

⁴³ Arie der Melissa (1. Strophe): „Barbaro v' a provar / La rabbia, ed il furore / Dell'infernale orrore. / L'ardente gelosia / Ti squarci il duro cor.“ Ebd.

⁴⁴ „Valle divisa da Alberi, e ruscelli.“ Ebd., 28.

– illustriert Amadis' Verzweiflung über den erneuten Verlust der Geliebten, ehe Intrige und Zwietracht sowie heftiger Streit zwischen Amadis und Asprando in die idealische Landschaft eindringen, bis schließlich schlimme Phantasmagorien, alptraumhafte Visionen eines Treuebruchs Amadis heimsuchen. Von unsichtbaren Geisterhänden – Melissas Zauberkraft – bewegt, fährt aus der Unterbühne des Münchner Salvatortheaters ein Brunnen herauf. Es ist der Brunnen der wahren Liebe, auf dessen Säule Amor sich niederläßt (II, 14).⁴⁵ Der Wasserspiegel, in den Amadis blickt, um etwas über die verschwundene Geliebte zu erfahren, sagt jedoch nicht die Wahrheit, sondern gaukelt ein schockierendes Trugbild vor, in welchem Amadis Nicea und zu ihren Füßen seinen Freund Arsace zu erkennen glaubt.

Völlig verzweifelt glaubt Amadis, die Schmach nicht überstehen zu können. Melissa hingegen wähnt sich am Ziel ihrer Wünsche und spielt die liebevolle Samariterin. Als sie von Amadis zurückgewiesen wird, ruft sie außer sich vor Wut die Furien herbei. Hereinfliegende Höllengeister zerstören zur Musik eines „Volo di Demoni“ den Brunnen, Amor flattert erschrocken davon, die Bühne verwandelt sich mitten in der 15. Szene des zweiten Aktes in ein Inferno.⁴⁶ Hier also ist es nicht mehr die leblose Felsenlandschaft, die sich in ständiger Metamorphose befindet, sondern die lebendige Natur, die sich unvermutet in einen Schauplatz der Eifersucht und des Verlustschmerzes, schließlich in das Bild einer gesteigerten infernalischen Raserei inmitten eines Reigens von Furien, Höllengeistern und Flammen verwandelt. Und so führt dieser Teil, der mit einem Naturbild in idyllischer, dann zerstörter Landschaft begann, gegen Ende des zweiten Aktes zum ersten großen Höhepunkt der Oper.

Ob der gesamte zweite Akt eine Struktur, also Zusammenhalt und Einheit bildet, bleibt umstritten, solange man ihn nur nach Kriterien dramatischer Handlungsführung beurteilt. Doch ist das szenische Bauegefüge alles andere als ein Sammelsurium von spektakulären Kulissen- und Maschinenaktionen. Sehr deutlich ist die Absicht, Raumverhältnisse zunächst in der Horizontalen, dann vorwiegend in der Vertikalen zu dynamisieren. Zunächst wird die Szenerie der Steinwüste Hülle um Hülle entblättert. Dann folgen mit Drachenwagen und herbeifliegenden Dämonen Maschinenaktionen in raumgreifender vertikaler Bewegung, bis Melissa ihre Unterweltgeister zur höllischen Versammlung und Bestrafungsaktion herbeiruft. Nach dem Prinzip der Steigerung werden nun die Vertikale in aufsteigender Richtung (aus der Unterbühne) sowie die Horizontale (aus der Tiefe des Raumes) gleichzeitig in Besitz genommen, und zwar von Ungeheuern mit brennenden Fackeln, feuerspeienden Chimären,

⁴⁵ „Comparisce la Fontana della verità d'Amore. In mezzo di essa v'è una Colonna, e nella la cima di detta discende l'Amore.“ Ebd., 34.

⁴⁶ „I Demoni volando rovinano la Fontana. L'Amore spaventato vola per l'aria, ed il Teatro si cangia in un Inferno. E nel fondo v'è un'orrida Caverna che dalle sue fessure vomita fiamme.“ Ebd., 39.

welche die Bühne von unten, aus dem Hintergrund und von der Seite anspielen.⁴⁷ Charakteristisch sind in dieser Szene auch bestimmte Farbwerte, die leuchtenden unvermischten Farben der Flammen, die aus der Höhle schlagen, sowie des feurigen Regens und rötlichen Fackelscheins, in welchem die Furien singen, tanzen und Amadis drohen.⁴⁸

Insgesamt sollen die fliegenden Bildwechsel die Kulissenbühne entgrenzen, d. h. die Begrenzung der Räume aufheben, bis die Identität der Dinge völlig ins Ungesicherte gerät – und dies wäre auch die Funktion solcher Metamorphosen innerhalb einer Zauberoper. Die Bewegung der Dekorationen und Maschinenflüge, die Bühnendekoration als ein bewegter Gegenstand ist wohl das wichtigste Kriterium der zauberischen wie überhaupt der barocken Verwandlungsbühne, die mit kunstfertiger Schnelligkeit suggerieren will, daß der Schein der Dinge trüge. Immer wieder verlieren die Dinge, ja sogar handelnde Figuren wie Arsace, den Melissa in einen falschen Amadis verwandelt (III, 6), ihre festumrissene Gestalt. Sinnliche Gewißheit wird unvermutet von optischen Veränderungen betroffen, wenn sich im zweiten Akt (8. Szene) aus einem handlungsfernen Grund der umhüllende rauhe Felsen beiseite schiebt und wie aus einem verhüllten Schoß das feurig leuchtende Objekt eines brennenden Balkons erscheint.

Solche Überraschungsattacken, die Dunkel-Hell-Kontraste, die Düsternis gebirgiger Gesteinsmassen sowie im dritten Akt die schauerliche Trübung des dämmerigen Lichts in Melissas letzter verzweifelter Beschwörungsszene, wenn in ihrer Zauberhöhle Nebel aus der Erde aufsteigen und Arsaces Geist ankündigen (III, 16),⁴⁹ all das ist durch die Lust am Schauen geprägt. Das suggestive barocke Kulissenspiel mit der Verwandlung auf offener Bühne, die raffinierte Enthüllung des Verborgenen und Schrecklichen ist eine Komposition für die Sinne, auch da noch, wo sich das Spiel von der Lust am Sinnlichen abzukehren sucht und an die Unbeständigkeit des Glücks, an das Trägerische allen Scheins erinnert.

Versuchen wir also zum Schluß, die raffiniert inszenierte Enthüllung neuer Hüllen dramaturgisch noch mehr zu durchschauen: Drei Versuche, kombiniert mit Verführung, Täuschungen durch Trugbilder, mit Intrige, Drohungen und purer Gewalt, startet die Zauberin Melissa, um Amadis in ihr dunkles Zauberreich zu ziehen, bevor sie sich entschließt, ihn zu vernichten – und jedesmal enden ihre Attacken in einer für sie frustrierenden, ausweglosen Situation, symbolisiert durch den geschlossenen Raum. Schon am Schluß des ersten Aktes

⁴⁷ Ebda.: „Si vede discendere dal fondo della caverna otto Maghe, e vengono verso Melissa.“ – „Escono di sotto terra alcune Furie, e Mostri, e cade una Pioggia di foco.“ Und nach dem „Primo Ballo“: „Escono di sotto terra vicino a la Caverna dodeci Demoni con torcie accese in mano, per augmentare il supplicio d'Amadis.“ Ebd., 40.

⁴⁸ Ebda., 2. Chor der Furien: „Se non cedi a tanti mali / Più fatali / Sorgeranno altri spaventi.“

⁴⁹ „La Scena s'oscura, e si vede uscire di sotto terra un denzo vapore, che precede l'ombra d'Arsace.“ Ebd., 58.

steuert der Bildwechsel zunächst einen Außenraum an (den Palastgarten), der in Gestalt undurchschaubarer Laubengänge plötzlich versperrt wird. Das Labyrinth als Zeichen der Ausweglosigkeit signalisiert Verstrickung und künftige Verwirrung der Handlungsfäden. Der Knoten ist geschürzt, die Exposition abgeschlossen. Noch deutlicher wird der Kurs vorerst auswegloser Verstrickung im zweiten Akt. Zwei Mal erfolgt der Umschwung der Dekoration vom Außen- in den Innenraum – und endet schließlich in der Hölle. Auch im dritten Akt ist der Ortswechsel nach dem Prinzip „Außen – Innen“ organisiert: Vor Melissas düsterer Zauberhöhle erscheint der königliche Garten, in welchem Nicea von Arsace (in der Gestalt eines falschen Amadis) verführt und vom echten Amadis überrascht wird.

Mit einer solchen inszenierten Bildfolge erfährt das typische heroische Modell der Zeit, das in der Rolle des Amadis durchgespielt wird, eine zusätzliche Steigerung und Konzentrierung. Amadis widersetzt sich vehement diesem Sog von außen nach innen, stigmatisiert als das Dämonische, das zugleich ein Weibliches bedeutet. Er sucht vielmehr das Weite, die freie Natur, strebt weg aus Melissas geschlossenem Reich. Die trügerischen Erscheinungen, die sich ihm bis zum Schluß in den Weg stellen, all die verlockenden Schemen und Schreckensbilder, haben nur Larvencharakter; sie lösen sich sofort auf, wenn ihre Macht gebrochen ist. In diesem Sinne verweisen die Szenarien von Torris Zauberoper exemplarisch auf ein weitaus tieferes bilddramaturgisches Verständnis und auf die grundlegende barocke theatrale Erfahrung des bewegten Raums.

... der ...

... der ...

... der ...

... der ...

... der ...